



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Les oiseaux de Bataille

**Author:** Michał Krzykowski

**Citation style:** Krzykowski Michał. (2016). Les oiseaux de Bataille.  
"Romanica Silesiana" (No. 11 (2016), s. 242-253).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja  
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach  
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci  
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

MICHAŁ KRZYKAWSKI

Université de Silésie

## Les oiseaux de Bataille

ABSTRACT: Unlike Hitchcock, in Bataille there are no seagulls whose unusual behaviour would epitomize the inexplicable. And yet one may find countless birds in his texts. The aim of this article is to investigate what I call the “avian metaphor” in order to show that bird images are meant to convey fear originating from Bataille’s fantasized world and refer to the primal scene (*Urszene*) which represents his father with “huge, ever-gaping eyes that flanked an eagle nose.” I also endeavour to reveal the autobiographical background of what Bataille defines, in a more philosophical language, as *angoisse* (anguish/anxiety).

KEY WORDS: autobiography, fantasy, trauma, horror, death

« À défaut de merles, n’est-ce pas ? »

Georges Bataille, *L’Impossible*

Pas de mouettes chez Bataille, qui, comme chez Hitchcock, représentent l’inexplicable par leur conduite insolite. Et pourtant les oiseaux sont nombreux sur les pages qu’il a signées : « pie, mangeuse d’étoiles », « corbeau sur des échasses », « corbeau plat les yeux morts » « coucou criant », « petit oiseau mille couleurs » (BATAILLE, 1971 : 12–23), pour ne mentionner que ceux qu’on retrouve dans ses poèmes. Rien d’étrange donc que l’horreur bataillienne prenne la forme d’« un mauvais roucoulement » (1971 : 33). Dans le bestiaire qu’on retrouve dans les écrits batailliens à caractère autobiographique, l’oiseau apparaît de manière presque obsédante, cette apparition ayant deux fonctions : d’une manière plus générale, elle annonce la peur qui, comme on le verra, n’est pas distincte d’un étrange aveu d’amour ; d’une manière plus particulière, elle renvoie à l’image du père, telle figure centrale d’une expérience traumatisante qui est le noyau de l’œuvre.

L'objectif de cet article est d'explorer ce que j'appellerai « métaphore aviaire » afin de montrer que les images d'oiseaux servent à transposer la peur qui est à l'origine de l'univers fantasmatique de Bataille et qui nous renvoie à la *Urszene* bataillienne (KRZYKOWSKI, 2015 : 153–168), scène primitive représentant son père à « de grands yeux très ouverts, dans un visage émacié, taillé en bec d'aigle », à « un grand nez d'aigle et d'immenses yeux caves » (BATAILLE, 2004 : 48 et 364) ou à « des orbites creuses, un long nez d'oiseau maigre » (1973a : 257). Du coup, il s'agira de faire valoir le fond autobiographique de ce que Bataille définit, sur un mode philosophique, comme angoisse dont il fait le propre de l'homme<sup>1</sup>. Pour le dire autrement : de mettre en miroir l'homme de Bataille et l'homme Bataille.

Il me semble intéressant de suivre la métaphore aviaire selon la logique de la métaphore et de la métonymie proposée par Jacques Lacan dans son séminaire sur les formations de l'inconscient qu'il a donné en 1957, l'année même où Bataille publie *L'Érotisme*. Pour rappeler brièvement l'enseignement de Lacan, la logique de la métaphore consiste à substituer un signifiant à un autre afin d'apporter des significations nouvelles, et par conséquent à créer un nouveau sens. Autrement dit : afin de mieux nommer le réel dans l'univers du symbolique. Par contre, la logique de la métonymie est fondée sur le déplacement du sens dans la continuité de la chaîne signifiante et consiste à utiliser un mot dans un certain contexte avec le sens qu'il a dans un autre. Si la métaphore peut nous révéler le sens, la métonymie nous réfère à la valeur. Elle fait parler l'imaginaire dans l'espace duquel tous les mots sont interchangeable (cf. LACAN, 1998b : 9–80). Ainsi, chez Bataille, l'oiseau serait-il la métaphore de la peur intimement liée à l'amour à l'égard du père, cet amour allant pourtant de pair avec le dégoût le plus profond. Rien d'étrange que Bataille puisse écrire, sur un mode plus douloureux qu'extatique : « Que la terreur est *douce* ! » (BATAILLE, 2004 : 524). Ou : « Ce monde m'avait donné – et retiré – CE QUE J'AIMAIS » (2004 : 522). L'amour est à la hauteur de l'horreur qu'il veut vivre jusqu'à une confusion identitaire. « Je suis le père » (1971 : 78), avoue-t-il dans la première partie de *L'Archangélique*, intitulée « Le Tombeau » et publiée pour la première fois en 1943 sous le titre « La Douleur ». Dans cette optique, la logique métonymique permettrait à Bataille de mettre cette emprise douloureuse à l'œuvre et en élaborer une pensée

---

<sup>1</sup> Ceci dit, l'angoisse de Bataille a peu à voir avec l'*Angst* chez Heidegger ou Kierkegaard. Inséparable de l'horreur et de la peur, elle est saisissable sur le plan plutôt psychologique qu'existential. Si sommaires qu'elles soient, les références que fait Bataille à ces deux philosophes ne servent qu'à cautionner ses propos et leur donner du poids philosophique tandis que l'angoisse, elle, relève du vécu. Le penseur Bataille est pourtant difficilement concevable sans l'homme Bataille et le propos de celui-ci est scandé par le propos de celui-là : « Mon angoisse n'est pas faite uniquement de me savoir libre. Elle exige un possible qui m'attire, en même temps qu'il me fait peur. L'angoisse diffère d'une crainte raisonnable, de la même façon qu'un vertige » (BATAILLE, 2004 : 505).

cohérente<sup>2</sup> faite de concepts et d'images qui se lient comme les maillons d'une chaîne. Pour le dire comme LACAN (cf. 1998a : 11–24), le maillon le plus faible de cette chaîne, tel *objet petit a*, serait donc celui qui tient la chaîne ensemble et l'organise (il ne cesse de déplacer la métaphore) et en même temps il est le lieu où *ça* craque (il ne cesse de dire la métaphore elle-même). En l'occurrence, c'est le lieu où l'on aboutit au fantasme obsédant du père-oiseau dont Bataille ne s'est peut-être jamais libéré.

En effet, il est frappant que le père-oiseau apparaisse comme un pont qui relie les premiers écrits datant des années vingt, époque où le jeune Bataille suit une analyse chez Adrien Borel, et son dernier texte, *Les Larmes d'Éros*, qu'il écrit en 1960–1961, lorsque sa maladie est à la dernière extrémité<sup>3</sup>. Dans un court récit de rêve rédigé par Bataille en juin 1927, on retrouve d'« horribles rats », « la cave où l'on descend avec une chandelle » et « les terreurs de l'enfance [...] liées au souvenir d'être déculotté sur les genoux de mon père » (BATAILLE, 1970b : 10). Ainsi, continue-t-il, « à mon réveil j'associe l'horreur des rats au souvenir de mon père me flanquant une correction sous la forme d'un crapaud sanglant dans lequel un vautour (mon père) plonge le bec » (1970b : 10). Bien malin qui tranchera si le petit Georges a été abusé par son père, aveugle, syphilitique et paralysé à la fois, comme il l'avouera dans *Histoire de l'œil* qui date de la même époque (2004 : 46–49 et 102–106) et dans *Le Petit*, écrit en 1943, dans lequel il revient à *W.-C.*, texte qu'il aurait brûlé après l'avoir écrit en 1926 (2004 : 363–365)<sup>4</sup>. Il est pourtant possible de constater qu'adulte et visitant la caverne de Lascaux, ce « berceau de l'humanité » (1979 : 353) où il médite les traces laissées par l'« homme de Lascaux » dont « nous pouvons dire enfin que, faisant œuvre d'art, il nous ressemblait » (1979 : 11), Bataille redescend dans la cave paternelle. Ainsi, aux yeux de Bataille, l'homme de la caverne, « allongé devant un bison blessé » est un « homme au visage d'oiseau », « le bison et l'homme-oiseau nous apparaiss[ant] unis dans l'approche de la mort » (1987 : 587). Et, pour compléter cette peinture rupestre : « Au dessous de l'homme renversé, un oiseau dessiné du même trait, à l'extrémité d'un bâton, achève d'égarer la pensée » (1987 : 587).

« L'homme-oiseau » serait-il, après tout, le père-oiseau ? Ce serait en tout cas mon interprétation qui va à l'encontre de celle qu'a proposée Yue Zhuo. La scène

<sup>2</sup> Ceci malgré la réfutation de tout système fermé, en principe celui du savoir absolu identifié à la philosophie de Hegel dans l'interprétation de Kojève, que cette pensée privilégie dès qu'elle s'exprime dans un langage philosophique. C'est Bataille lui-même qui reconnaît son caractère systémique et systématique à la fois : « Je suis frappé dans mes écrits d'une ordonnance si rigoureuse, qu'après un intervalle de plusieurs années le pic frappe au même endroit [...]. Un système d'une précision horlogère ordonne mes pensées (mais dans cet inachevable travail, je me dérobe sans fin) » (BATAILLE, 1973a : 356). Un aveu pour le moins surprenant pour le penseur qui se complait volontiers dans la démesure et l'excès.

<sup>3</sup> Cf. BATAILLE, 1997, lettres à Joseph-Marie Lo Duca, responsable de la rédaction du livre.

<sup>4</sup> Cf. KENDALL, 2007.

préhistorique de Bataille n'est pas un « espace utopique » et si « la préhistoire lui permet de fantasmer un point hors de l'histoire, qui élude les divisions établies par les disciplines modernes », elle doit être tout d'abord à la hauteur du fantasme sur le père. Ainsi « la question de l'animalité et sa relation profonde au sacré » (ZHUO, 2015 : 22), qui occupe Bataille après la guerre, n'est-elle pas sans poids affectif qu'il faut chercher dans ses écrits antérieurs. Ce sont les animaux eux-mêmes qui relèvent du fantasme. Dans *Histoire de l'œil*, ils sont « obscènes ». Rappelons une scène : « Un jour Sir Edmond fit jeter et enfermer dans une bauge à porcs basse [...] une petite et délicieuse belle-de-nuit de Madrid ; elle s'abattit en chemise-culotte dans la mare à purin, sous le ventre des truies » (BATAILLE, 2004 : 31). Rapportons cette « chemise-culotte » au père à qui « il [...] arrivait [...] de conchier ses culottes » (2004 : 105) et qui « descendait péniblement (je l'aidais), s'asseyait sur un vase, en chemise, coiffé [...] d'un bonnet de coton » (2004 : 364). Transcrivons le traumatisme sur un mode poétique : « Bonnet de nuit / vase de nuit / un bas rouge un ratelier » (1971 : 21). Enfin, donnons la parole à Pierre, narrateur de *Ma mère*, le dernier roman de Bataille, écrit en 1955–1956 : « Je me sentais perdu, je me souillais devant les cochonneries où mon père – et peut-être ma mère – s'étaient vautrés. C'était bon pour le salaud que je deviendrais, né de l'accouplement du porc – et de la truie » (2004 : 773). L'homme-oiseau est lié au bison perdant ses entrailles comme l'est le père au fils qui, adulte, préconisera la sagesse « animale » (1973a : 249) et qu'on retrouvera devant une certaine B. « agenouillée aux pieds du Père... heureuse elle même animalement de ma folie » (2004 : 498).

Il est vrai, visitant Lascaux, Bataille donne libre cours à sa fantaisie et note que « le visage d'oiseau rappelle les costumes d'oiseaux qui demeurent classiques chez les sorciers, les chamans, de la Sibérie. Cette forme d'oiseau a le sens d'un voyage du chaman dans l'au-delà, dans le royaume de la mort » (1979 : 375). La scène de Lascaux représente pour lui un hommage que l'homme fait à l'animal dans lequel il se reconnaît et dont il se distingue pour devenir ce qu'il est. Ayant lieu dans l'espace de la mort, cet hommage est d'un caractère profondément religieux car « vivre à hauteur de mort [...] est le propre des religions de tous les temps » (1979 : 375). Or, pour comprendre ce lien entre l'animalité, la religion et la mort, très loin d'être évident, il ne faut pas se contenter d'un argument anthropologique que Bataille développe à partir de la *Théorie de la religion* (1976 : 281–361). Le recours à l'anthropologie est toujours scandé par le vécu, comme si la pensée bataillienne, si cohérente qu'elle soit, était l'effet d'un après-coup (*Nachträglichkeit*)<sup>5</sup>. En fait, il ne faut pas oublier que, pour Bataille écrivant *Le coupable*, « la mort est sale » tandis que ce qu'il définit comme ani-

<sup>5</sup> « Terme fréquemment employé par Freud en relations avec sa conception de la temporalité et de la causalité psychiques : des expériences, des impressions, des traces mnésiques sont remaniées ultérieurement en fonction d'expériences nouvelles, de l'accès à un autre degré de développement » (LAPLANCHE et PONTALIS, 1967 : 33).

malité n'a rien à voir avec des animaux quelconques. L'animalité, en l'occurrence, répond largement à ses goûts participant de son « existence animale » : « Je vis comme un porc aux yeux de chrétiens » ; à son traumatisme d'enfance : « Il me semble avoir un crabe dans la tête, un crabe, un crapaud, une horreur qu'à tout prix je devrais vomir » ; à son sentiment de faute : « Coupable d'être *moi* ? De ne pas être l'autre ? De ne pas être mort ? Si l'on y tient. Je paye, j'accepte de payer » (1973a : 297, 246, 249 et 293 respectivement). C'est dans cette mainmise traumatique qui, traduite par l'affect dans le sens freudien (LAPLANCHE et PONTALIS, 1967 : 12–13)<sup>6</sup>, devient « la nudité de la chance, [elle-même] obscène, écœurante [...], en un mot, divine », que Bataille peut déclarer : « *La religion est la mise en question de toutes choses* » (BATAILLE, 1973a : 312 et 321). Mais « la profondeur du trouble religieux » que lui inspire « la profondeur du puits » (1979 : 375) de la caverne de Lascaux ne donne, après tout qu'à un trouble qui est le sien : « Comment oublierais-je [...] que je suis perdu dans un couloir de cave ? » (1973a : 246).

Or, revenons à nos oiseaux. Dans les notes qui accompagnent les *Romans et récits* de Bataille publiés dans la Bibliothèque de la Pléiade, Gilles Ernst, commentant le titre d'un chapitre de *L'Impossible*, « L'oiseau », écrit que « l'oiseau, sauf quand il s'agit du corbeau chargé de traduire la douleur de la mort, symbolise dans le bestiaire de Bataille la légèreté (le côté inconcevable) de la mort » (2004 : 1237). Rien n'est pourtant moins sûr. Certes, il arrive à Bataille d'écrire : « J'étais irréel, léger », mais c'est dans le contexte d'une scène on ne peut plus lourde, à ras de terre même : « À côté d'un jeu où s'affrontaient des rangées de joueurs de football colorés. L'alcool et la caféine m'excitèrent : je vivais » (2004 : 522). Les oiseaux, quels qu'ils soient, n'inspirent que de la peur et, en même temps, renvoient à la fixation au père qu'il faudrait dénommer, à la lumière de l'enseignement freudien dans *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, fixation au stade anal (LAPLANCHE et PONTAILS, 1967 : 160–163). Regardons « Histoire de rats » : « Le hibou survole, au clair de lune, un champ où crient des blessés. Je survole ainsi dans la nuit mon propre malheur ». Et, quelques lignes plus loin : « J'ai de mon derrière une idée puérile, honnête, et tant de peur au fond. Mélange d'horreur, d'amour malheureux, de lucidité (le hibou !)... » (BATAILLE, 2004 : 501).

Que la peur soit vécue, il en témoigne des textes hétéroclites, tantôt autobiographiques, tantôt fictionnels, signés de pseudonymes pour la plupart et partiellement publiés après sa mort, que Bataille compose pendant la guerre. Tout porte à croire que le chaos de la guerre réelle, avant même qu'elle ne vienne en France,

<sup>6</sup> C'est en termes d'affectivité que Patrick Ffrench analyse la théorie du sacré dans son contexte politique, développé par Bataille jusqu'à 1939, sans pourtant tracer ses origines pulsionnelles (FFRENCH, 2007 : 11–62).



fait revivre le chaos intérieur, bientôt théorisé comme « expérience », que vit Bataille : « Personne ne prend la guerre aussi follement que : je suis *seul* à le pouvoir » (1973a : 246), note-t-il le 7 septembre 1939. Quelques mois plus tard, lors de l'exode de 1940, contraint de quitter sa maison à Saint-Germain-en-Laye, il rejoint la zone libre et séjourne, entre autres, en Auvergne, son pays natal, mais aussi celui de « [s]es ancêtres [qui] vivaient à côté du marais, où, la nuit, la méchanceté du monde, le froid, le gel, la boue, soutenaient leur aigre caractère : la dureté aux souffrances excessives » (2004 : 522). Bien malin qui tranchera dans quelle mesure ce morne paysage, s'étendant « à côté du marais », se reflète dans l'amour dont la vérité est « marécageuse » (1973a : 294), dans « ce marécage de l'obscénité » dont parle le narrateur de *Ma mère* lorsqu'il évoque « mon père, ma mère » (2004 : 773) et dans *Histoire de l'œil* où

les régions marécageuses du cul – auxquelles ne ressemblent que les jours de crue et d'orage ou les émanations des volcans [...] – ces régions désespérantes que Simone, dans un abandon qui ne présageait que des violences, mais laissait regarder comme en hypnose, n'étaient plus désormais pour moi que l'empire souterrain d'une Marcelle suppliciée dans sa prison et devenu la proie des cauchemars<sup>7</sup>.

2004 : 15

Cet « empire souterrain », comme le suggère Gilles Ernst, est-il une « allusion au mythe de Perséphone, fille de Zeus, devenue reine des Enfers à la suite de son enlèvement par Hadès » (2004 : 1028) ? Rien ne permet de le croire. Lorsqu'on renonce à la culture littéraire et aux comparaisons sophistiquées qu'elle nous souffle à l'oreille, et qu'on suit de plus près les métaphores et métonymies mises en jeu par Bataille, on découvre que « l'empire souterrain » est toujours le même et renvoie à la cave et au fantasme sur le père. Or, marquée par le traumatisme d'enfance, *die Phantasie* bataillienne a un arrière-goût auvergnat très prononcé. La France rurale, chez Bataille, peut inspirer de la peur. Lors de son séjour en Auvergne en 1940, il écrit : « J'aime que les montagnes soient vieilles et usées par les eaux pour que la possession soit plus lente et d'autant plus forte » (1973a : 532)<sup>8</sup>. Cette phrase n'a pourtant rien de proprement méditatif. En voici une autre : « Quand je 'médite' devant les pentes nues des montagnes, j'imagine l'horreur qui s'en dégage dans le froid, dans l'orage : hostiles comme les insectes se battant, plus accueillantes à la mort qu'à la vie » (1973a : 294). Les volcans que le

<sup>7</sup> Faut-il voir dans le personnage de Marcelle la mère de Bataille ? C'est lui-même qui rejette une telle hypothèse tout en nous mettant la puce à l'oreille : « Je ne pourrais identifier Marcelle à ma mère. Marcelle est l'inconnue de quatorze ans, un jour assise au café, devant moi. Néanmoins... » (BATAILLE, 2004 : 49). Moins imposante que celle du père et disséminée dans la fiction, la présence de la mère dans le fantasme bataillien est pourtant incontestable et elle est hantée par l'inceste (*Ma mère* et *Le Bleu du ciel*).

<sup>8</sup> Cf. LIMOUSIN, 2012 : 112.

jeune Bataille associe aux organes sexuels<sup>9</sup> à l'époque où il se fait analyser, ne sont pas sans rapport avec les volcans d'Auvergne, « pays où m'attachent d'affreux souvenirs d'enfance » (1973a : 290) et dont « un paysage incomparable » est d'« une nudité oppressante » (1973a : 290 et 293 respectivement). Au coupable de terminer : « J'étais à Clermont en 1915 pendant que mon père mourait. À cette occasion je suis passé près de La Garandie, village où mon père a vécu, construit sans arbres, sans église, sur pente d'un cratère, simple amas de maisons dans un paysage démoniaque » (1973a : 533–534).

Dans la Préface de la deuxième édition de *L'Impossible*, publié en 1962, l'année où il meurt, Bataille, tout comme Rousseau dans ses *Confessions*, mais sans rien réparer ni édulcorer pour avouer ses quelques fautes d'une manière furtive (cf. NOUDELMANN, 2015 : 29–64), écrit que « les textes qui suivent [...] se présentent avec l'intention de peindre la vérité ». Et il ajoute : « Ces évocations ont à la vérité une lourdeur pénible. Cette lourdeur se lie peut-être au fait que l'horreur eut parfois dans ma vie une présence réelle » (BATAILLE, 2004 : 491). Par contre, dans la Préface de la deuxième édition du *Coupable* de 1961, publiée séparément sous le titre « La Peur » un an avant, Bataille avoue : « La recherche de la vérité n'est pas mon fort [...] plus que la vérité, c'est la peur que je veux et que je recherche », pour préciser qu'il s'agit de « la peur de RIEN » (1973a : 240). Sommes-nous donc devant une contradiction flagrante ? Mais Bataille, n'oublions pas « le hibou » et sa « lucidité » évoqués plus haut, la reconnaît lui-même vers la fin du *Coupable* : « Immense contradiction de mon attitude ! » (1973a : 365). Il s'agit plutôt, en mettant les deux préfaces en miroir, de mesurer l'horreur dont la peur est empreinte et voir à quel point « la peur de RIEN » est identique à l'horreur « atteinte dans la fiction », qui « seule m'a [...] encore permis d'échapper au sentiment de vide du mensonge » (2004 : 491). Et pourtant, combien de commentaires, dont le mien (KRZYKAWSKI, 2011), se sont abstenus d'insister sur cet empêchement autobiographique de ce que Bataille définit, dans une notice autobiographique datant probablement de 1958, comme « une philosophie paradoxale » (BATAILLE, 1976a : 459). Dans un entretien récent, Jean-Luc Nancy, en travestissant la démarche de Bataille lui-même, qui voulait « laisser là Monsieur Nietzsche » (1973b : 26), nous propose de « laisser là Monsieur Bataille » et dit :

Ce personnage [Bataille] est étrange parce que la force de la pensée qui le traverse n'a rien à faire avec « lui ». Comme toute pensée, elle vient d'ailleurs et s'incarne par hasard [...] dans tel ou tel corps, dans telle ou telle existence. Bien entendu, cette pensée affecte l'existence qu'elle traverse [...]. Mais enfin c'est de la pensée qu'il s'agit<sup>10</sup>.

NANCY, 2012

<sup>9</sup> Cf. *L'anus solaire*, court texte écrit en 1927 (BATAILLE, 1970 : 81–86).

<sup>10</sup> Au fond, NANCY reformule l'argument présenté déjà dans *L'excrit* où il appelait, en rappelant l'attitude de Blanchot à l'égard de Bataille, à l'urgence « de cesser de commenter Bataille » (1990 : 56).



Certes, qu'un philosophe – et en passant, un lecteur de Bataille qui n'est pas des moindres (cf. NANCY, 1986 et 2015) – accorde le privilège à la pensée, cela n'a rien d'étrange. Cependant, il faut se demander si ce qui se joue ici n'est pas le contraire exact de ce qu'en dit Nancy. En effet, chez Bataille, c'est plutôt l'existence qui affecte la pensée à tel point que celle-ci va difficilement sans celle-là. À le lire, on se retrouve devant une question qui hante la lecture : dans quelle mesure la cohérence de cette « philosophie paradoxale » participe de celle d'« une réalité *psychique* » qu'il faut, d'après Freud, opposer à « la réalité *matérielle* » (LAPLANCHE et PONTALIS, 1967 : 391), d'autant plus que c'est Bataille qui nous en donne la clé : « mes démarches sont d'un malade, au moins d'un homme à bout de souffle, épuisé » (BATAILLE, 1973a : 240). Or, je suis loin de vouloir jouer l'argument psychanalytique contre l'argument philosophique tout en croyant que l'un doit demander la vérité à l'autre, comme c'est le cas de la philosophie et la littérature aux yeux de NANCY lui-même (2015 : 9–14). Ma démarche est celle d'un philologue et consiste à suivre au plus près possible la vérité du texte pris pour une vie mise en œuvre et une vie à l'œuvre. D'ici, je donne le coup d'envoi à ce que j'appelle « philosophie (auto)biographique »<sup>11</sup> : non pas jouer une vie (anecdotique, contingente) contre la pensée (essentielle et seule digne d'attention), vie d'un homme contre sa philosophie, mais jouer les deux à la fois, inséparables l'une de l'autre, pour interroger la pensée à travers cette vie et à l'inverse.

À la lumière du mode de lecture proposé ci-haut et dans le contexte de la métaphore aviaire qui m'intéresse ici, *Le coupable* et « Histoire de rats », première partie de *L'Impossible*, sont d'une importance particulière si l'on veut rendre compte du lien intime entre une vie et la pensée. Les oiseaux y font travailler le fantasme, mais en même temps ils participent de la fantaisie (LAPLANCHE et PONTALIS, 1967 : 152–159). Dans *Le coupable*, Bataille se rappelle que, « la nuit tombée, dans une forêt », au moment où il « voulai[t] [s]e libérer d'une lourde obsession sexuelle », il a évoqué, afin de « briser en [lui] la béatitude [...], l'image d'un 'oiseau de proie égorgeant un oiseau plus petit'. [...] Il me semblait que l'oiseau sombre fondait sur moi... et m'ouvrait la gorge » (BATAILLE, 1973a : 276). D'un côté, apparentée à l'horreur, la peur renforce le désir, principe qui deviendra la loi même de l'érotisme bataillien théorisé dans l'ouvrage sous le titre éponyme (1987 : 11–270), ainsi que dans *L'Histoire de l'érotisme* (1976b : 7–165). De l'autre côté, elle devient le principe générateur de l'écriture : « J'écris comme l'oiseau chante avec, hélas ! au petit jour, un serrement d'angoisse, de

---

<sup>11</sup> Ce concept est central pour mon projet de recherche « Au nom de l'amitié, pour le bien de la communauté. Amitié et communauté dans la pensée contemporaine française », réalisé grâce à l'aide financière du Centre National de la Science (NCN), Pologne. Projet n° 2015/17/D/HS2/00512 (Sonata). Cet article s'inscrit dans ce projet.

nausée : harassé des rêves de la nuit ! » (1973a : 359)<sup>12</sup>. Ces deux fonctions de la peur sont bien visibles dans « Histoire de rats » où le narrateur, sans « mesur[er] dans son étendue l'horreur de la situation », se met à raconter deux histoires sur les rats. En voici une :

- X. se rendait aussi dans un sous-sol de bouge du quartier Saint-Séverin.  
 « Madame, demandait-il à la patronne, avez-vous des rats aujourd'hui ? »  
 La patronne répondait à l'attente d'X.  
 « Oui, monsieur, disait-elle, nous avons des rats.  
   – Ah...  
   – Mais, poursuivait X., ces rats, madame, sont-ils beaux *ces rats* ?  
   – Oui, monsieur, de très beaux rats.  
   – Vraiment ? mais ces rats ?... sont-ils gros ?  
   – Vous les verrez, ce sont d'énormes rats.  
   – C'est qu'il me faut, voyez-vous, d'énormes rats...  
   – Ah, monsieur, des colosses... »  
 X. alors se ruait sur une vieille qui l'attendait.

Je dis mon histoire à la fin comme il faut la dire.

A. se leva et dit à B. :

- « Quel dommage, chère amie, vous êtes si jeune...  
   – Je regrette aussi, mon Père.  
   – À défaut de merles, n'est-ce pas ? »

BATAILLE, 2004 : 506

Est-ce donc un lapsus ou un travestissement du proverbe selon lequel à défaut de grives, on mange des merles ? Quoi qu'il en soit, ces merles devraient nous mettre la puce à l'oreille. Ils peuvent renvoyer, en l'occurrence, à un beau merle, personnage méprisable et peu recommandable, telle la patronne qui vit parmi les rats ou au chant de merle dont la belle mélodie peut nous ravir (siffler comme un merle qu'il faudrait comprendre comme « écrire comme l'oiseau chante »). Comme si ces merles qui manquent incarnaient à la fois l'horreur inavouable et l'innocence que traduisent « ces larmes d'enfant au berceau, ne sachant ce qu'il veut ni ce qu'il pleure » (1973a : 270). Après tout, Bataille, demandant l'impossible, ne chercherait-t-il pas le merle blanc ? Si l'on veut, mais quand on suit celui-ci après les traces intertextuelles qu'il a laissées, le merle blanc devient noir et nous renvoie au bas matérialisme que le jeune Bataille

<sup>12</sup> Nul doute, cette nuit est paternelle, mais la peur qu'elle inspire est également liée au souvenir de Laure, compagne de Bataille, morte en 1938. Dans son journal qui accompagne *Le coupable*, il écrit : « Je viens de raconter ma vie : la mort avait pris le nom de LAURE ». Or, dans la représentation que s'en fait Bataille, « le visage de Laure avait une obscure ressemblance avec celui de cet homme si affreusement tragique : un visage d'Édipe vide et à demi dément » (BATAILLE, 1973a : 530 et 504).

manifestait à l'époque de *Documents*. Dans le numéro 4 de la revue de 1929, on retrouve une note « Black Birds » (merles en anglais), consacrée à la « revue nègre » *Lew Leslie's Black Birds* au Moulin Rouge :

Inutile de chercher plus longtemps une explication des *coloured people* brisant soudain avec une folie incongrue un absurde silence de bègues : nous pourrissions avec neurasthénie sous nos toits, cimetière et fosse commune de tant de pathétiques fatras ; alors les Noirs qui se sont civilisés avec nous (en Amérique ou ailleurs) et qui, aujourd'hui, dansent et crient, sont des émanations marécageuses de la décomposition qui se sont enflammées au-dessus de cet immense cimetière.

1970a : 186

Certes, visiblement plongé dans les stéréotypes et préjugés raciaux de l'imaginaire de l'époque, le regard bataillien porté sur *Blackbirds of 1928* est empreint de son anti-idéalisme qui l'incitera à se poser en dissident contre le surréalisme. Le fond autobiographique de cet anti-idéalisme est pourtant frappant. Les merles, *blackbirds* en l'occurrence, avec ces « émanations marécageuses de la décomposition » qu'ils seraient, autant s'opposent à l'idéalisme et ses « pathétiques fatras » que renvoient au « marais » des ancêtres auvergnats et à ses traumatismes d'enfance. « Je ne m'intéressais à rien que décousu et d'inconséquent » ou « n'étais-je pas vraiment un obsédé ? » (1976b : 171 et 179), écrit Bataille en 1951, lorsqu'il se rappelle ses démêlés avec le surréalisme de l'époque.

En fait, la « démence grisante » (1971 : 186) des *blackbirds* a la même fonction déstabilisatrice que les chevaux déments sur les monnaies gauloises, qui représentent des « transports liés à la vue du sang ou à l'horreur, hurlements démesurés » (1971 : 161). Mais comment ne pas associer ceux-ci à « des cris de souffrances, de longs rires silencieux » (1973a : 257) du père que Bataille appelle « le dément » (2004 : 49) ? Comment ne pas penser à sa mère qui, « à l'issue d'une scène odieuse que lui fit devant moi ma grand'mère, perdit à son tour » (2004 : 49). Comment, enfin, ne pas évoquer l'adolescent Bataille qui, cherchant sa mère disparue, « traversa [...] des marécages en courant » (2004 : 49) ?

Transposée par la métaphore aviaire, la peur bataillienne est certainement inséparable du dégoût et de l'horreur. Participant autant du fantasme que de la fantaisie, elle n'a pourtant rien de fantastique. Sa source est bien *réelle*. Il se peut que les grandes images à caractère tantôt politique, tantôt communautaire, que Bataille dépeint dans les années trente depuis l'époque des *Documents* jusqu'au Collège de sociologie, ne débouchent après tout que sur la scène primitive du père-oiseau. Que celle-ci se déplace incessamment à travers l'œuvre pour acquérir des significations nouvelles, c'est cela même qui assure une cohérence presque exemplaire à la vision du monde bataillien, si décousu soit-

elle. À Bataille de terminer : « Suis-je [...] un chant d'innombrables oiseaux ? » (1973a : 340)<sup>13</sup>.

## Après coup

Ce n'est qu'après avoir déposé cet article que j'ai pu voir, dans le Centre culturel international à Cracovie, l'exposition intitulée « Max Ernst. Les rêves d'un ornithologue », qui réunissait les travaux d'Ernst (toiles, sculptures, dessins et collages) où la figure d'oiseau, que l'artiste considérait comme son *alter ego*, occupe la place centrale. Regardant l'exposition, la correspondance entre les oiseaux d'Ernst et ceux de Bataille m'a paru plus que frappante pour peu qu'on considère le procédé esthétique qu'on retrouve dans de nombreux articles et poèmes de ce dernier, où l'absurdité de l'assemblage de différents objets, tout comme dans les tableaux de l'auteur d'*Une semaine de bonté*, nourrit l'imaginaire et fait parler le vécu. Revu et relu à travers Ernst, Bataille, malgré ses réticences à l'idéalisme de Breton, apparaît comme un surréaliste exemplaire pour ce qui est de la manière de disposer de ses images superposables. D'ailleurs, ce lien entre Ernst et Bataille, qui mériterait certainement une analyse plus détaillée, n'est pas uniquement un lien indirect. En 1959, Bataille signe la préface à la monographie *Propos et présence* consacrée à Ernst et publiée par Gonthier Seghers, dans laquelle il médite sur « la création du monde turbulent et violent de Max Ernst » (BATAILLE, 1988 : 519).

## Bibliographie

- BATAILLE Georges, 1970a : *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard.  
 BATAILLE Georges, 1970b : *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard.  
 BATAILLE Georges, 1971 : *Œuvres complètes IV*. Paris : Gallimard.  
 BATAILLE Georges, 1973a : *Œuvres complètes V*. Paris : Gallimard.  
 BATAILLE Georges, 1973b : *Œuvres complètes VI*. Paris : Gallimard.  
 BATAILLE Georges, 1976a : *Œuvres complètes VII*. Paris : Gallimard.  
 BATAILLE Georges, 1976b : *Œuvres complètes VIII*. Paris : Gallimard.  
 BATAILLE Georges, 1979 : *Œuvres complètes IX*. Paris : Gallimard.

<sup>13</sup> Il est curieux de noter que sa fille Laurence, dans un rêve qu'elle interprète au cours de son analyse en 1963 et qu'elle rapporte vingt ans plus tard, voit son père comme un roitelet fuyant une belette qui lui avait arraché les plumes de sa queue (1987 : 55). Cf. ROUDINESCO, 1993 : 176–177.

- BATAILLE Georges, 1987 : *Œuvres complètes X*. Paris : Gallimard.
- BATAILLE Georges, 1988 : *Œuvres complètes XII*. Paris : Gallimard.
- BATAILLE Georges, 1997 : *Choix de lettres 1917–1962*. Édition établie, présentée et annotée par Michel SURYA. Paris : Gallimard.
- BATAILLE Georges, 2004 : *Romans et récits*. Édition publiée sous la direction de Jean-François LOUETTE. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- BATAILLE Laurence, 1987 : *L'Ombilic du rêve*. Paris : Seuil.
- FERENCH Patrick, 2007 : *After Bataille. Sacrifice, Exposure, Community*. London: Legenda, MHRA and Maney Publishing.
- FREUD Sigmund, 1962 : *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Traduit par Blanche REVERCHON-JOUVE. Paris : Gallimard.
- KENDALL Stuart, 2007 : *Georges Bataille*. London: Reaktion Books.
- KRZYKOWSKI Michał, 2011 : *L'Effet-Bataille. De la littérature d'excès à l'écriture. Un texte-lecture*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- KRZYKOWSKI Michał, 2015 : « Le petit secret de Georges Bataille ». *Alkemie*, n° 15, 1, 153–168.
- LACAN Jacques, 1998a : *Le Séminaire, livre IV. La relation d'objet*. Paris : Seuil.
- LACAN Jacques, 1998b : *Le Séminaire, livre V. Les formations de l'inconscient*. Paris : Seuil.
- LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, 1967 : *Vocabulaire de la psychanalyse*. Édition sous la direction de Daniel LAGACHE. Paris : PUF.
- LIMOUSIN Christian, 2012 : « Vers une colline athéologique », entretien réalisé par Édith de la HÉRONNIÈRE. *Revue des Deux Mondes*, mai, 108–124.
- NANCY Jean-Luc, 1986 : *La communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgois.
- NANCY Jean-Luc, 1990 : « L'excrit ». In : IDEM : *Une pensée finie*. Paris : Galilée, 55–64.
- NANCY Jean-Luc, 2001 : *La communauté affrontée*. Paris : Galilée.
- NANCY Jean-Luc, 2012 : « Laissons là M. Bataille ». *Le Portique*, n° 29, <<http://leportique.revues.org/2609>>. Date de consultation : le 30 mai 2015.
- NANCY Jean-Luc, 2015 : *Demande*. Paris : Galilée.
- NOUDELMANN François, 2015 : *Le Génie du mensonge*. Paris : Max Milo.
- ROUDINESCO Elisabeth, 1993 : *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*. Paris : Fayard.
- ZHUO Yue, 2015 : « Alongside the Animals : Bataille's 'Lascaux Project' ». *Yale French Studies*. « Animots : Postanimality in French Thought », n° 127, 19–33.

## Note bio-bibliographique

Michał Krzykowski – maître de conférence au Département d'études canadiennes et de traduction littéraire à l'Institut des langues romanes et de traduction à l'Université de Silésie en Pologne. Auteur du livre *L'Effet-Bataille. De la littérature d'excès à l'écriture. Un texte-lecture* (2011) et de nombreux articles sur Bataille, Derrida, Blanchot, Nancy et Agamben. Il a co-édité trois livres franco-anglais consacrés aux études canadiennes et critiques : *Bodies of Canada / C-or(p)ganisme-s du Canada* (2011), *Measure and Excess / Les (d)mesures canadiennes* (2011) et *Gendered Constructions / Constructions genrées* (2013).

Contact : [michal.krzykowski@us.edu.pl](mailto:michal.krzykowski@us.edu.pl)